

ЯЗЫКИ В ЧЕВЕНГУРЕ А. П. ПЛАТОНОВА

Река Раинчак

(Raincsák Réka, Szeged)

Истинного себя я еще никогда и никому  
не показывал, и едва ли когда покажу.

А. П. Платонов

Когда читаешь произведения А. П. Платонова, то первое, что привлекает внимание, – это неповторимый, но повторяющийся и постоянный, загадочный язык огромной философской глубины. В лингвистических исследованиях платоновского языка описываются относительно немногочисленные и «простые», но удивительным образом использованные «приемы». Из исследований, посвященных творчеству писателя, вырисовывается в первую очередь образ «не беллетриста а мыслителя»,<sup>1</sup> поэтический язык которого «служит» преимущественно познанию, созданию нового взгляда на мир. Общее впечатление, возникающее в читателе, это некая одноязычность, одноголосие произведений Платонова. Действительно ли произведения писателя характеризует одноязычность? Что нового может дать нарратологический аспект при исследовании творчества писателя? Такого рода исследование может ли дать новые результаты по сравнению с лингвистическими и стилистическими работами, которые ищут смысл и основные интенции этого языка? Наконец, обладают ли герои Платонова самостоятельными языками, и отделимы ли они от «чистого» авторского голоса? На этот вопрос, кажущийся даже странным, когда речь идет о произведениях Платонова, нельзя дать однозначный ответ. Заданные выше вопросы мы должны несколько иначе сформулировать. Изучая платоновские тексты, я убедилась в необходимости уйти из области повествования, которое играет незначительную роль в произведениях Платонова, а также описания, т. е. наррации, и распространить круг исследований и на «язык» диалогов, сосредоточиться на определении различных, существующих независимо от героев языков. Эти размышления привели меня к принципам и методам исследований М. М. Бахтина в области чужой речи, речевой интерференции. Поэтому я считаю уместным воспользоваться терминологией русского литературоведа, которая обеспечит более адекватный подход, чем другие точки зрения, возникшие в области нарратологии, учитываю-

---

<sup>1</sup> Д. В. Колесова. *Фраза и синтагма в структуре текста А. Платонова* // Вест. ЛГУ. Сер. 2. 1991. Вып. 3. (№ 16.) С. 96.

щие более формальные признаки. В дальнейшем я постараюсь применить бахтинскую теорию романа как систему языков, на примере романа Платонова *Чевенгур*, который я выбрала за широкий спектр платоновских языков, наличествующих в нем. Три аспекта (стилистический, усвоение чужой речи, осмысление системы языков) разумеется тесно связаны друг с другом, их относительное разделение является необходимостью, поэтому я считаю целесообразным сочетать мои стилистические наблюдения с двумя другими аспектами.

В связи с романом *Чевенгур* (хотя можно взять почти любое произведение писателя), возникает вопрос: где автор? Или, по выражению Бахтина, какова авторская маска? Существует мнение, возникшее в связи с *Котлованом*, согласно которому «имплицитный автор растворен в персонажах».<sup>2</sup> Данная цитата несмотря на то, что ставит под вопрос осмысление *Котлована* как повести, свидетельствует о том, что на основе чисто лингвистической или стилистической точки зрения нельзя описать авторский ценностно-смысловой центр (Бахтин) в произведении Платонова, то есть отношения между героями и автором. Исследование изображения чужой речи, выделение различных голосов в романе поможет ответить на эти вопросы. На мой взгляд в романе могут быть выделены следующие формы изображения чужой речи, взаимоотношения интенций:

1. Подготовленная прямая речь. По определению Бахтина она возникает из косвенной или из несобственно прямой речи, «которая prepares ее апперцепцию, будучи сама полу-рассказом, полу-чужой речью. Основные темы будущей прямой речи здесь предвосхищаются контекстом и окрашиваются авторскими интонациями».<sup>3</sup>

*И Дванов на время перестал изыскивать звезды, он захотел сохранить себя и прочих от расточения на труд, чтобы оставить внутри лучшие силы для Копенкина, Гопнера... Лучше я буду тосковать, чем работать тщательно, но упускать людей, — убедился Дванов. — В работе все здесь забылись, и жить стала нетрудно, а зато счастье всегда в отсрочке...*<sup>4</sup>

Здесь надо отметить, что в романе встречается похожее явление: за внутренним монологом, несобственно прямой речью, и косвенной речью следует реплика диалога, произносит которую тот же герой, и будто повторяет выявленные ранее интенции:

<sup>2</sup> Ю. И. Левин. *От синтаксиса к смыслу и дальше (о «Котловане» А. Платонова)* // «Вопросы языкознания». 1991/1. С. 171.

<sup>3</sup> В. Н. Волошинов. *Экспозиция проблемы «чужой речи»* // Д. Кирай — А. Ковач (сост.). *Поэтика. Вр.*, 1982. С. 123.

<sup>4</sup> А. П. Платонов. *Чевенгур*. М., 1989. С. 250.

*Такую музыку Копенкин никогда не слышал – она почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской. – Лучшее б музыка договариваривала, что ей надо, – волновался Копенкин. – По звуку – это он меня к себе зовет, а подойдешь – он все равно не перестанет играть... При коммунизме он [играющий человек – Р. Р.] бы договорил музыку, она бы кончилась и он подошел ко мне. А то не договаривает – стыдно человеку.*<sup>5</sup>

Часто у Платонова на косвенную речь отвечает реплика диалога, а потом следует реакция на это в форме опять косвенной речи. В этом случае, конечно, речь идет уже не о повторении, а о дальнейшем разворачивании мысли. Более слабая или сильная авторская интонация в косвенной речи дает возможность автору «интерпретировать» реплику героя, подчеркивать определенные моменты в ней:

*– А ты хотела, чтобы я умер? – спросил Александр. – А я не знаю, – ответила Соня. – Я видела, что людей много, они умирают, а остаются... Дванов ей рассказал, что он видел в своих снах во время болезни и как было ему скучно в темноте сна: нигде не было людей, и он узнал теперь, что их мало на свете.*<sup>6</sup>

Здесь надо сказать несколько слов о «повторении». Этот прием содействует не только и не преимущественно авторскому толкованию чувств героя, а производит такое впечатление, будто автор не располагает избытком знания о своем герое (Бахтин): на это указывает употребление таких, выражающих неуверенность слов, как например «наверное», «очевидно», «неизвестно», «будто», «может быть», «действительно» и т. п. в авторской речи. Автор оставляет читателя без точного знания, читатель должен сам понять интенции героя с помощью расшифровки отдельных ключевых слов, исходя в первую очередь из текста всего романа. Этот прием примыкает к другим методам автора, замедляющим чтение.

2. Рассеянная, «скрытая» прямая речь кажется наиболее частой из приведенных форм изображения чужой речи в романе:

*Изучив статью о кооперации, Алексей Алексеевич прижalsя душой к советской власти и принял ее теплое народное добро. Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в божье государство житейского довольства и содружества.*<sup>7</sup>

Здесь, также как и в других произведениях Платонова, например, в *Государственном жителе*, авторская ирония при описании Алексея Алексеевича выражается через рассеянную, скрытую прямую речь более опосредственным образом: герой будто через свой собственный язык представляет самого себя, конечно, на фоне авторской интонации. Однако рассеянная, скрытая прямая речь в романе обладает и другой функцией, кроме упомянутой Бахтиным иронии.

<sup>5</sup> Там же. С. 192.

<sup>6</sup> Там же. С. 291.

<sup>7</sup> Там же. С. 97.

Слова героя в авторской речи могут ослабить тяжесть избытка знания авторского завершающего описания, словно автор дает герою высказаться о себе в авторском слове:

*Что-то сверлило внутри его, словно скрежесало сердце на обратном, непривычном ходу. Захар Павлович никак не мог забыть маленького худого тела Прошки, бредущего по линии в даль, загроможденную крупной, будто обвалившейся природой. Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов – одним нагревом своих впечатлительных чувств, и этого было достаточно для мучени, [...] никак не мог понять, что здесь отчего, только скорбел без имени своему горю.<sup>8</sup>*

При толковании авторского голоса я еще вернусь к явлению, названному мною ласкающим завершением.

3. Смешанная прямая речь. Бахтин пишет о ней следующим образом: «Голоса [...] сливаются, и образуются длинные периоды, которые одновременно принадлежат и авторскому рассказу и внутренней (иногда, впрочем, и внешней) речи героя. [...] Автор совершенно солидарен со своим героем в оценках и интонациях.»<sup>9</sup> Я процитирую краткий отрывок из романа, изображающий и смену голосов:

*Колокол мрачно пел над большой слободой, ровно перемежая дыхание с возгласом. Дванов заслушался, забывая значение набата. Он слышал в напеве колокола тревогу, веру и сомнение. В революции тоже действуют эти страсти – не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением.<sup>10</sup>*

Подобное совпадение интонаций автора и героя мы можем обнаружить в случае с Захаром Павловичем, Сашей Двановым, Яковом Тытичем и Гопнером, однако, это не означает, что автор превращает героя в свой постоянный рупор.

4. Несобственно прямая речь. Бахтин, несколько иначе чем другие исследователи, видит сущность несобственно прямой речи именно при речевой интерференции: «Мы чувствуем [в ней – Р. Р.] слияния двух различно направленных речей, [...] чувствуем упругости сопротивления чужой речи за авторской передачей.»<sup>11</sup> Примеров подтверждающих и иллюстрирующих это определение, основанное на ценностно-интонационных моментах, а не просто на словесных, в романе встречается много; я процитирую только мысли Чепурного:

*Хотя никто не в силах сформулировать твердый и вечный смысл жизни, однако про этот смысл забываешь, когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей, когда бедствие жизни поравну и мелко разделено между обнявшимися мучениками.<sup>12</sup>*

<sup>8</sup> Там же. С. 59.

<sup>9</sup> В. Н. Волошинов. Цит. произв. С. 96–97.

<sup>10</sup> А. П. Платонов. Цит. произв. С. 359.

<sup>11</sup> В. Н. Волошинов. Цит. произв. С. 127.

<sup>12</sup> А. П. Платонов. Цит. произв. С. 139.

Для романа, однако, характерна интонационная интерференция в более широком смысле: она встречается в отрывках, находящихся в тексте романа далеко друг от друга, но друг с другом перекликающихся, противоположных по ценностно-смысловым моментам. Приведу один из самых наглядных примеров:

*Он [Дванов – Р. Р.] в душе любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. Поэтому Дванов был доволен, что в России революция выволокла начисто те редкие места зарослей, где была культура, а народ как был, так и остался чистым полем – не нивой, а порожным плодородным местом. И Дванов не спешил ничего сеять: он полагал, что хорошая почва не выдержит долго и разродится произвольно чем-нибудь небывшим и драгоценным, если только ветер войны не принесет из Западной Европы семена капиталистического бурьяна.<sup>13</sup>*

Интересно сопоставить с этим отрывком мысли Сербинова, его известное наблюдение об «иссушенной безлюдным ветром земле»:

*И после снесенного сада революции его поляны были отданы под сплошной саморастущий злак, чтобы кормится всем без мучения труда. Действительно, Сербинов видел, как мало люди работали, поскольку злак кормил всех даром. И так будет идти долго, пока злак не съест всю почву и люди не останутся на глине и на камне, или пока отдохнувшие садовники не разведут снова прохладного сада на оскудевшей, иссушенной безлюдным ветром земле.<sup>14</sup>*

Роман изобилует такими проявлениями, которые отличаются от несобственно прямой речи в бахтинском толковании, основанном на ценностно-смысловых моментах. Однако, относительно романа Платонова нельзя говорить о т. н. овеществленной прямой речи, имеющей функцию описать героя в его окружении, ведь персонажи Платонова не являются характерами или типами. Вместе с тем они – в отличие от нового романа – не показывают признаков какой-либо прочной постоянной связи с определенной смысловой конструкцией, душевным состоянием и не являются символами. Тенденции исчезновения героя в романе XX века препятствует именно наличие живых языков, наличие ценностно-смысловых центров в романе Платонова, которые, однако, не связаны ни с одним из героев.

Стоит отметить некоторые особенности несобственно прямой речи в романе. В *Чевенгуре* в большинстве случаев высказыванию героя предшествуют следующие средства. Во-первых, двоеточия; во-вторых, слова, выражающие (по-чевенгурски странные) причинные отношения: «чтобы», «поэтому», «потому что», «значит» и т. п.; в-третьих, такие глаголы как «знать», «думать», «полагать», «понять», («догадаться»), «видеть», «чувствовать», «за-

<sup>13</sup> Там же. С. 342.

<sup>14</sup> Там же. С. 236.

метить», «воображать», «считать» и т. п., при этом всегда в форме прошедшего времени. Глагол «догадываться» не входит полностью в этот ряд. Пара «понять-догадываться» является важным сигналом о каком понимании идет речь, о принятии внешних, чужих мнений или о действительном понимании. Они относятся к разным «языкам» романа (см. ниже в классификации языков). Язык, важным элементом которого является и глагол догадываться, иногда сочетается со смешанной прямой речью, то есть совпадает с авторской интонацией. Из этих глаголов в романе чаще всего мы встречаем глагол «знать». И это неслучайно, ведь в нем обнаруживается самая сильная степень уверенности: *Чепурный этому явлению не удивился, он знал, что природе давно известно о коммунизме в городе и она не мочит его в ненужное время.*<sup>15</sup>

Чевенгурский хронотоп в романе переполнен «диалогами», которые ведут между собой герои в форме косвенной речи. Язык этих «диалогов» очень разнообразен, чаще всего он напоминает интерференцию несобственно прямой речи с особым авторским сжатием мысли.

В этом кратком обзоре я попыталась показать наличие постоянной смены интонаций в тексте романа, а сейчас перехожу к вопросу о системе языков в *Чевенгуре*. За кажущимся одногласием романа обнаруживается богатая система различных языков, хотя эти языки не принадлежат определенным героям. Невозможно поэтому и определить зоны героев (Бахтин) – влияние языков отдельных героев. Языки как точки зрения на мир (Бахтин) живут самостоятельной жизнью и странствуют между героями, которые по очереди становятся хозяевами данного языка. Это странствие-смена языков в устах героев сигнализирует о направлениях развертывания в романе основных идей (см., например, «сберечь-язык» Прокофия в устах Саши Дванова в третьем хронотопе). Далее я предлагаю следующую классификацию, где границы языков подвижны, языки часто скрещиваются, сливаются и только по доминирующему моменту в данном отрывке текста возможно определить к какому «типу» они относятся.

1. Язык идеологии. Он наблюдается чаще всего в отрывках о партсобрании в городе или о собрании в честь приезжающих, в диалогах между Прокофием и Яковом Титычем, в форме постановлений, указов от *непонятно расписавши[х]ся [умнейших] люд[ей]*<sup>16</sup> и лозунгов; они расположены в тексте изолированно от окружающего контекста, как инородное языковое тело.

2. Язык-урод. Так я называю способ выражения, порожденный неудачными попытками героев усвоить идеологический язык. Лозунги и другие элементы риторики сохраняются вкраплениями в речи героев. Читатель мо-

<sup>15</sup> Там же. С. 273.

<sup>16</sup> Там же. С. 182.

жет стать свидетелем рождения странных гибридов (Бахтин), происходящих при встрече стихийного мышления героев и безжизненного авторитарного псевдологичного языка идеологии.

3. На юродствующем языке говорят герои романа если «перестают вспоминать», каким образом они должны думать и «существовать». Усомнившись на минуту в правильности чужих истин, в том что *осталось лишь плавно исполнять свою жизнь по чужому записанному смыслу*,<sup>17</sup> они освобождаются на короткое время от власти идеологического языка. Захар Павлович называет этот способ мышления «сердечной догадкой». Другим источником данного языка является мудрость «самодельных» людей, таких как Яков Титыч. Возникает некое стихийное мироощущение, запечатленное в часто подчеркиваемом поэтическом языке писателя.

*На старости лет лежишь и думаешь, как после меня земля и люди целы? Сколько я делов наделал, сколько еды поел, сколько тягостей изжил и дум передумал, будто весь свет на своих руках истратил, а другим одно мое жеваное осталось. А после увидел, что и другие на меня похожи, и другие с малолетства носят свое трудное тело, и всем оно терпится.*<sup>18</sup> Или: *А людей оставить без призора – к лучшему обойдется, ей-богу, правда! – Так это анархия! – Какая тебе анархия – просто себе сдельная жизнь!*<sup>19</sup>

И в полной мучительными сомнениями речи Копенкина скрещиваются элементы уродливого и юродствующего языка: герой постоянно колеблется между чужими мыслями и своими чувствами.

В языке Платонова можно выделить две более или менее типичные синтагмы. Первая предполагает более слабую связь между составными частями: глагол+имя существительное. Из идеологическо-бюрократического языка она перешла в сознание тех, *кто учился думать при революции*:<sup>20</sup> *он, вероятно, сейчас участвовал в своих счастливых снах*;<sup>21</sup> *сейчас не имел сознания*,<sup>22</sup> (т. е. спал). Вторая – является сочетанием имен существительных, часто связанных посредством родительного падежа, и прилагательных. Эта конструкция говорит о наличии более тесной связи между элементами и придает экспрессивность поэтическому языку. За двумя способами выражения, характерным проявлением которых являются эти две синтагмы, скрываются часто две точки зрения на мир, два способа мышления. Первый можно назвать раздробленным. Смысловой фон этой корявой, шероховатой речи можно свести к мышлению,

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 187.

<sup>19</sup> Там же. С. 249.

<sup>20</sup> Там же. С. 78.

<sup>21</sup> Там же. С. 93.

<sup>22</sup> Там же. С. 111.

превращающему другого человека «ради утешения» в предмет, т. е. сущность этого мышления – в «пользе». Частое употребление предлогов ради и для свидетельствует о данном типе мышления, хотя эти предлоги, конечно, указывают и на другое мышление, – на правду «самодельной жизни»:

*Что бы ни делала Соня, она верила, что письмо где-то идет к ней, оно в скрытом виде хранит для нее одной необходимость дальнейшего существования и веселой надежды, и с тем большей бережливостью и усердием Соня трудилась ради уменьшения несчастья деревенских людей. Она знала, что в письме все это окупится.*<sup>23</sup>

Или в описании чевенгурцев: *и суп варился до поздней ночи, пока большевики не отделяются от революции для принятия пищи.*<sup>24</sup> Вместе с тем, данные предлоги могут указывать и на полностью обратное мышление. Копенкин говорит о Саше Дванове, как об *исполняюще[м] жизнь вперед разума и пользы*. Однако, это не значит, что Саша не делает попытку подавить свои мучительные сомнения работой *ради будущей сытости Чевенгура*.<sup>25</sup> Дванов в данном случае характерным образом заимствует словарь Прокофия:

*Пиюсь, – обратился Дванов, – правда ведь, что Чевенгур у нас с тобой душевное имущество? Его надо беречь как можно поскупей и не трогать каждую минуту!*<sup>26</sup>

Даже природа «подражает» «скуп[ому] сочувстви[ю]» *труженников, поглощенных в самих себя*.<sup>27</sup> *Солнце по своему усердию работало на небе ради земной теплоты...*<sup>28</sup> Второй тип в отличие от раздробляющей тенденции «умственного языка» часто является носителем всеохватывающего взгляда, направленного на восприятие целого. Чаще всего он наблюдается в поэтическом «переводe» интенций героя, или ласкающем завершении, с рассеянными в нем словами героя.

*Прочий человек ел и чувствовал себя хорошо. Среди этой чужеродности природы, перед долгою осенних ночей, он запаса не менее как одним товарищем и считал его своим предметом, и не только предметом, то и тем таинственным благом, на которое человек полагается лишь в своем воображении, но исцеляется в теле; уже тем, что другой необходимый человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал источником сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости.*<sup>29</sup>

<sup>23</sup> Там же. С. 307–308.

<sup>24</sup> Там же. С. 149.

<sup>25</sup> Там же. С. 229; Ср.: *Но Дванов не мог уйти от этого худого занемогшего старика. [...] Чем больше Дванов думал, как поступить, тем заметнее забывал свое желание остаться у Якова Тытича на ночь, точно ум поглощал чувствующую жизнь Дванова.* С. 223.

<sup>26</sup> Там же. С. 227.

<sup>27</sup> Там же. С. 225.

<sup>28</sup> Там же. С. 271.

<sup>29</sup> Там же. С. 249.



4. Поэтический или философский язык писателя был исследован самым исчерпывающим образом как своеобразное, уничтожающее языковые конвенции, мышление, как способ познания. Такой язык действительно придает голосам героев характер некоторой однородности и переводит их чувства в более высокий план. Функции этого «перевода» в романе многообразны. С одной стороны, имплицитный автор вкладывает в уста героев, с трудом выражающих свои чувства, свои «слова», не заглушая, однако, их интонации. С другой стороны, он придает интенции героя онтологическую основу. Явление это связано не только с образностью данного языка. Поскольку интенции различных героев переведены в единый план, они говорят единым языком, обретают прочность и постоянность, и все это освобождает высказывание от «субъективности» овеществленной речи, т. е. от превращения ее в простой характеризующий героя отрывок текста, и преобразует его в свидетельство о состоянии космоса в мире Платонова, о сиротстве, в котором живут герои романа. Поэтический язык, однако, обнаруживается в первую очередь в голосе автора, осознающего состояние космоса, сиротства. Упомянутый избыток знания имплицитного автора является одним из видов авторского эстетического спасения, завершения героев (Бахтин) в романе. Отрывки ласкающего или смягчающего завершения в тексте романа указывают на отношение между героем и автором, то есть на последнюю смысловую инстанцию (Бахтин) романа. Чаще всего этот голос встречается в повести в связи с Захаром Павловичем и с Сашей Двановым в детстве; но он почти полностью исчезает в части, рассказывающей о приключениях Дванова с Копенкиным, и очень редко наблюдается в чевенгурском хронотопе романа (см. описание происхождения прочих).

*Лишь в последний год он [Захар Павлович – Р. Р.] оценил то, что потерял в своей жизни. Он утратил все – разверстое небо над ним ничуть не изменилось от его долголетней деятельности, он ничего не завоевал для оправдания своего ослабевшего тела, в котором напрасно билась какая-то главная сияющая сила. Он сам довел себя до вечной разлуки с жизнью, не завладев в ней наиболее необходимым. И вот теперь он с грустью смотрит на плетни, деревья и на всех чужих людей, которым он за пятьдесят лет не принес никакой радости и защиты и с которыми ему предстоит расстаться.<sup>30</sup>*

Я уже упоминала о своеобразном подтипе «ласкающего» авторского завершения, в котором избыток знание автора о герое не абсолютно; оно ослаблено словами и знаками, выражающими эту авторскую неуверенность (может быть, наверно, и т. п., многоточиями):

<sup>30</sup> Там же. С. 72.

*Над его сердцем трепетал тот мгновенный пугающий свет, какой бывает летними спертыми ночами в полях. Может быть, эта жила в нем отвлеченная любовь молодости, превратившаяся часть тела, либо продолжающаяся сила рождения. Но за счет ее Дванов мог добавочно и внезапно видеть неясные явления, бесследно плавающие в озере чувств.<sup>31</sup>*

5. Другой тип авторского завершающего голоса – это некий сухой, «бесстрастный» язык. Он играет значительную роль в последней чевенгурской части романа. Характерно, что авторский голос почти полностью «покидает» текст и оставляет интонацию героя часто в форме слов-сигналов, типичных для данного персонажа, или для определенного мышления:

*Прокофий считал происшествие со смертью [ребенка в Чевенгуре – Р. Р.] формальностью и рассказывал тем временем Жееву, сколько он знал женщин с высшим, низшим и со средним образованием – отдельно по каждой группе.<sup>32</sup>*

Это схождение на нет, не-участие авторского голоса в тексте обладает таким же смыслом как и безмолвный уход Дванова после последнего разговора с Прокофием (метафора о птицах и мухах). Данный язык иногда включает в себя выше упомянутый уродливый язык с целью демонстрации мышления героя, чтобы дать ему говорить самому за себя, без авторской комментирующей интонации.

Перечисленные языки могут быть охарактеризованы с помощью следующих противопоставлений: безличность vs личностность, безучастие vs «сочувствие», отсутствие интенций vs наполненность интенциями. Я считаю, что язык идеологии в романе, безличный по своей природе, несмотря на его агрессивность является к тому же и языком без всякой интенции. Ниже я еще вернусь к проблеме отсутствия интенции в идеологическом языке. Уродливый язык из-за своего гибридного характера наследует характерную для него безличность от своего родителя, идеологического языка, однако, голос героя в контексте, насыщенном интенциями и стремлением высказаться, смягчает эту черту. Герои стараются с помощью языка идеологии выяснить, сформулировать и озвучить свои интенции, но безуспешно. В обоих языках, юродствующем и философско-поэтическом, слышна интенция в интонации говорящего, однако, последний из них характеризуется некой безличностью. Это явление, названное мною сухим, бесстрастным языком, несмотря на почти полное замалчивание в нем авторской интонации, обладает завершающей силой в романе: это видно в выборе и в жесте показа в соответствии с сущностью романного жанра, и таким образом в нем можно почувствовать ценностно-смысловую направленность. Если за «объективностью» поэтического

<sup>31</sup> Там же. С. 354.

<sup>32</sup> Там же. С. 196.

языка чувствуется над-индивидуальный голос бытия, то в этом бесстрастном языке ощущается, если не личность, но все-таки индивидуальность, особая точка зрения. Хотя герои не обладают своим собственным, неотъемлемым языком, перечисленные языки живут самостоятельно, независимо от героев и «сами выбирают своих носителей». Однако, этот выбор не произволен, он имеет свои ограничения: герои способны заговорить на языках, описанных в пунктах 2, 3, 4; автор же может пользоваться формой смещенной прямой речи и юродствующим, и уродливым языками, словно перебивая своего героя.

В связи с языками романа хотелось бы обратить внимание еще на два явления. Во-первых, часто, но не всегда проявления идеологического или уродливого языка сопровождается ирония, например, в эпизодах «отбракования» партий Захаром Павловичем и партсобрания после возвращения Дванова в город (см. фигуру Фуфаева). В этих эпизодах наблюдается поразительная комбинация языков. Ирония способна овладеть, за исключением поэтического, иногда юродствующего, и разумеется «бесстрастного» языков, любым из описанных выше языков, чтобы передать позицию автора, не выполнив однако задачи эстетического спасения авторского завершения. Ведь ирония не способна выполнить роль свидетеля (Бахтин), поскольку в ней нет момента активного сочувствующего понимания (Бахтин); имплицитный автор словно уничтожает героя, превращая его в марионетку, наглядно демонстрирующую фальшь идеологического языка. Бесстрастно завершающий язык в отличии от иронии может видеть и характеризовать героя с точки зрения свидетеля, владеющего избытком знания о нем; таким образом, он не допускает превращения героя в двухмерную фигуру. Другой прием, посредством которого имплицитный автор обходится с героем как с марионеткой – это фигура «дурака». Данный взгляд на героя характерен для описания приключений Копенкина и Дванова в степи (второй хронотоп в романе). Среди произведений Андрея Платонова в повести *Усомнившийся Макар* встречаем наглядные примеры упомянутой точки зрения, которая пользуется «вторым» и «третьим» языками. Суть фигуры дурака в том, что автор дает говорить наивному герою, понимающему элементы языка брошюр и газет в буквальном смысле, и поэтому герой «случайно» показывает всю бессодержательность этих лозунгов. Однако, надо отметить, что автор никого из своих героев не заключает на долгое время в эту обезличивающую роль «дурака». Но практически любой персонаж – и самый поразительный пример Саша Дванов – может стать такого рода средством в руках автора, хотя авторский выбор здесь произволен: этот прием, как чуткий инструмент, показывает отношения между автором и героем в данном, конкретном эпизоде романа.

В ходе повествования дистанция между автором и практически всеми героями постоянно меняется: от ласкающего завершения до безучастного авторского голоса, до иронии и фигуры дурака. И это не говоря уже о мере причастности отдельных героев к поэтическому языку, изменяющемуся в зависимости от мышления героя в каждый отдельный момент, от дистанции героя по отношению к «последней смысловой инстанции в произведении» (Бахтин). Платонов читается медленно и не только по причине его сложного сопротивляющегося всем языковым и логическим конвенциям поэтического слова огромной философской глубины, но и из-за изобилия разных смещенных интонаций в тексте произведения, из-за трудно уловимой авторской смысловой позиции, из-за постоянно меняющегося участия автора в каждом из своих героев. Юродствующая авторская маска является одной из причин, по которой роман нуждается в усиленно активной читательской расшифровке.

Итак, я рассмотрела языки романа. Далее я постараюсь выяснить значение и взаимоотношения двух самых постоянных языков, как в романе, так и вне романа, на уровне художественного мышления Платонова. В своей работе *Из предистории романного слова* Бахтин отмечает: «Поэтическая образность в узком смысле хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение.»<sup>33</sup> Однако, анализ романов и повестей Платонова это наблюдение литературоведа не подтверждает. Согласно Бахтину, исследователь романа должен обратить свое внимание прежде всего на говорящие в романе языки, на их взаимоотношения, т. е. Бахтин видит роман как «систему языков».<sup>34</sup> Он подразделяет жанры на драматические, лирические и на роман. В основе такого различения служит мысль о том, что в романе на каждый язык «падает объектная тень»,<sup>35</sup> значит язык сам становится объектом изображения, а не просто и непосредственно направлен на свой предмет, как например язык поэта. Объективация непосредственного слова, благодаря своей взаимосвязи с другими языками в романе, теряет свою единственность, исключительность, и тем самым свою всеобъясняющую силу. Зона его действия ограничивается другими языками-соседами. Ограничивают ли друг друга языки в романе Платонова? И вообще, способны ли они вступить в контакт, в диалог друг с другом, или они сохраняют свою изолированность? А кроме того, какое место в этой системе занимает «наиболее платоновский», постоянный поэтический язык? Начнем имен-

<sup>33</sup> М. М. Бахтин. *Из предистории романного слова* // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 410.

<sup>34</sup> М. М. Бахтин. *Слово в романе* // Вопросы литературы и эстетики. С. 277.

<sup>35</sup> Там же. С. 142.

но с этого последнего вопроса. По Бахтину язык поэта – «слово без кавычек», а значит другие интонации, другой взгляд на мир не ставят под вопрос его неограниченную власть. Бахтин подчеркивает одностильность и единство как отличительную черту языка поэта. «Поэтическое слово двухсмысленно, многосмысленно (метафорично), [...] но [...] не имеет отношения к чужому слову», оно – «замкнутая система».<sup>36</sup> Это бахтинское определение поэтического слова полностью совпадает с особенностями поэтического языка у Платонова. Однако, согласно Бахтину, если поэтический – наивный, непосредственный – язык ввести в роман, то он рядом с другими романскими языками становится ограниченным как изображенное слово. Особый философско-поэтический язык Платонова не подвергается в романе ограничивающим влиянием «изображенности». Чем объясняется этот иммунитет? Поэтический язык не вступает в контакт, в диалог с другим идеологическим языком ни «в устах» героя, ни в завершающей функции, когда он находится в распоряжении имплицитного автора. Значит, этому контакту препятствует не отсутствие общей плоскости, места «встречи». Причину отсутствия контакта этих двух языков в романе надо искать в «безинтенционности» одного из них. По асимметрии – идеологического языка без интенций и поэтического языка с интенциями – нельзя говорить о диалоге между ними, но только об ограничении идеологического языка другим, поэтическим языком. Данное ограничение однако не нуждается в смежности двух языков в тексте романа; необходима только одновременное активное присутствие обоих в сознании читателя. С другой стороны, существуют приемы, основанные и на смежности языков в тексте романа, которые, так сказать, фрагментируют идеологический язык. Бахтин перечисляет несколько таких тенденций, содействующих «вовлечению [авторитарного – Р. Р.] слова в зону контакта»: гибридизацию, бытовизацию, вариацию (последняя «ставит [...] язык [...] в невозможные для него [...] ситуации»<sup>37</sup>). Эти тенденции, на мой взгляд, наблюдаются и в романе Платонова. В заключение нельзя забыть о функции «диалогизирующего фона» современного роману идеологического языка, без знания которого «искажения» изображенного языка отчасти были бы непонятны.

Важнейшей причиной сиротства слова в мире Платонова, «безъязыкости» героев, безуспешности мучительных попыток высказаться является, на мой взгляд, безинтенционность идеологического языка. Отправным пунктом для меня здесь опять служат мысли русского философа: «В сущности, язык [...] лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого.

<sup>36</sup> Там же. С. 140–141.

<sup>37</sup> Там же. С. 174.

Слово языка – получужое слово. Оно станет „своим”, когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом... Язык – это не нейтральная среда, которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего, – он населен и перенаселен чужими интенциями.»<sup>38</sup> В отрывистой речи героев – я имею в виду, конечно, не только прямую речь реплик диалогов – фрагменты идеологического языка стоят действительно в «интонационных кавычках», как «вкрапления» чужой не усвоенной речи. Идеологический язык, только «притворяется» насыщенным интенциями, он обещает героям снять их немоту, прояснить их чувства через словесное оформление, однако, когда герои попытаются усвоить эти мнимые «чужие» интенции, оказывается, что они держат в руках ничто. Из-за несостоятельности борьбы между чужими и своими интенциями процесса ассимиляции чужих мыслей не происходит, герои могут усвоить только бессодержательную пустую словесную оболочку. Стараясь удовлетворить требованиям псевдоязыка, герои жертвуют зачатками своей личности, чтобы обогатить риторику власти индивидуальным характером.

Все сказанное позволяет сделать некоторые выводы о месте творчества Платонова в русской литературе XX века. В отличие например от булгаковской иронии или от «эстетического пути» Набокова в романе Платонова авторитарному слову (идеологическому языку) противопоставлено авторитетное слово (философско-поэтический язык). Значит, бессодержательности, пустоте, разрушению ценностей, точнее отсутствию ценностей, противопоставлено их соби́рание. Своеобразие этого «сочетания» в том, что оба языка являются воплощением тотального взгляда на мир. Эта «стратегия» писателя не ставит под вопрос право русской утопической мысли на существование и приобщает роман Платонова к традиционному утверждающему – ценностно направленному – слову в русской литературе.

В заключение можно сказать, что поэтический язык как вертикальная ось произведения переводит голоса героев на общий и более высокий план, план онтологический, поскольку приобщает их к голосу космоса-сироты, объемлет их бытием, свидетельствующим об их сиротстве, и тем самым придает достоинство их мукам и правдоискательству. Это становится возможно с помощью особой поэтической образности, содействующей возникновению нового взгляда на мир, – с помощью философского языка. Этот язык, как горизонталь, в силу своей ценностно-смысловой направленности становится антиподом языка идеологии; без всякой полемики, самим своим существованием он служит серьезным противовесом по отношению к языку власти.

---

<sup>38</sup> М. М. Бахтин. *Слово в поэзии и в прозе* // «Вопросы литературы». 1972/6. С. 80.